

ピエロ・マンゾーニ 日本事始

ピエロ・マンゾーニ 日本事始

Piero Manzoni in Japan: First Step

| | |
|----|---|
| 7 | ピエロ・マンゾーニ 日本事始 ロザリア・パスクアリーノ・ディ・マリネオ |
| 21 | 非色から分与へ ピエロ・マンゾーニの10年 金井直 |
| 41 | Piero Manzoni in Japan: first step Rosalia Pasqualino di Marineo |
| 49 | From Achromes to Distribution: A Decade of Piero Manzoni Tadashi Kanai |

ピエロ・マンゾーニ 日本事始

ロザリア・パスクアリーノ・ディ・マリネオ

しばしば、最初の一歩はもっとも難しいものです。なぜなら、正しい方向を見極める必要がありますから。とはいえ、このケースでは、マンゾーニと日本の最初の接触が、すでに1950年代の終わりに起きていたおかげで、助けられました。まさしく1959年の5月、阿部展也¹はマンゾーニのアトリエ²を訪れ、日本に戻ったのち、かのイタリア人芸術家についての最初の日本語テキストを雑誌『藝術新潮³』に掲載します。それは、この出会いについてと、いかに「絵画の不在」が彼に衝撃を与えたかについてとを記し、こうつけ加えたうえでのことでした：「マンゾーニが異色作家と、もし呼ばれるとすれば、それは彼の、無色、無形なものへの追求の非現実的な純粹さによるものといわねばなるまい」。

マンゾーニとカステラーニによって創刊された雑誌、『アジムート』（“Azimuth” = 方位角）の第1号のなかには、東野芳明⁴の〈空っぽの空間と満ちた空間⁵〉（Spazio vuoto e spazio pieno）と題された文章が見いだされるのですが、そこには、「今日では、絵画においてさえ、空間の余白が、空虚をはらむ実在が、追い求められていると言えないだろうか？」とあります。一年後、このイタリア人芸術家の根本に係わるテキスト、「無限の広がり」が、やはり『藝術新潮』（Fig.1）に日本語で掲載されました⁶。

同じく1960年に、おそらくマンゾーニは、ミラノで中原佑介⁷と出会っています。10月に中原によって描かれた、最初のかなりよくできた似顔絵（Fig.2）がその証拠で、

これは、元ボクサーで芸術愛好家であり、レストラン黄金の鶩鳥 (Oca d'Oro) 亭の持ち主であった、ピーノ・ポメのコレクションのなかに残されていました。この店は芸術家たちのたまり場の一つだったので、アトリエ訪問のあと、ピエロと佑介がそこに夕食を食べにいったのだろうと推測できます。日本に戻った中原は、1961年、雑誌『みづゑ⁸』に、たくさんの図版が贅沢に挿入された記事 (Fig. 3) を発表しました。彼はそこで、とりわけ、とても鋭い——そして稀有な——視線を注いで、「……イヴ (・クライン) の「青」とマンゾーニの「白」との間には、まるでちがった意図が介在している」と指摘しています。それは、前者がレアリスムへの回帰に向かう作品たちを生みだしたのに対して、マンゾーニは白を否定するための白を用いることで非実在に向かって進んでいると解説したうえでの指摘でした。

2019年10月、私の初めての東京への旅では、大切な友人たちの助力⁹と少しばかりの幸運によって、いまだ大部分は調べのついていない、モザイクのようなこの物語の復元のために、いくつかのはめ石を加えることができました。彼らの出会いについてのさらなる証左である、中原との通信書簡¹⁰そのものと、この親しい批評家に贈られた未発表の《線¹¹} *Linea*を見つけたのです。しかも、マンゾーニの日本での足跡をたどることで、ある小さな謎が解明されました。かの芸術家は、ときおり自らの経験のなかで東京での展覧会にふれているものの、今まで

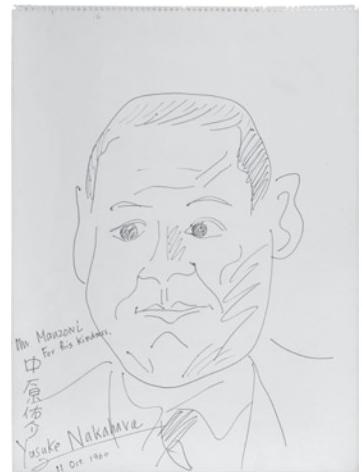


Fig.1
『藝術新潮』1960年3月号の表紙
Cover of the *Geijutsu-Shincho* 3, 1960

Fig.2
ミラノで中原佑介によって描かれた
ピエロ・マンゾーニの似顔絵
Portrait of Piero Manzoni drawn in Milano
by Yusuke Nakahara, 1960

その展示の機会は見いだされていなかったのですが、私はこれに関して、南画廊¹²が1962年、日本のコレクションのなかにあった国際的な芸術家の作品を使って展覧会を企画(Fig. 4)しており、その展示作品の中に、東野の所有物であった二つの小さな《アクローム》Achrome — 格子縞のカンヴァスと、しわの寄せられたカンヴァス — が見いだされるのに気づきました。それらはおそらく、母国へ持ち帰るようとに、マンゾーニによって先の人物に贈られたものであつたのでしょうか。やはりこの初めての旅行中のことですが、しわの寄せられたカンヴァスとカオリンによる、とても魅力的なもう二つの小さな《アクローム》も目にすることができます。これらの作品の“旅”については、目下、掘りさげの段階にあります¹³。

今のところ他に情報はありませんが、マンゾーニがサティフィケイトで裏づけられた署名によって芸術作品に変身させた人たちのリストの中には、豊福知徳(Fig. 5)と宮脇愛子¹⁴という二人の芸術家もまた見いだされます。

1963年の心臓発作によるマンゾーニの夭折は、こうした関係を断ってしまいました。にもかかわらず、批評家たちやこの土地のコレクショニズムは、折にふれ、総合的な展示の場、なかでもイタリア美術に特化した展示の場でいくらかの作品に接する機会を得ており、夭折が彼に対する関心を完全に断ち切ることはありませんでした。今日、私が上でふれたあの時期の主役たちはもういませんが、私たちは、遠い昔の、

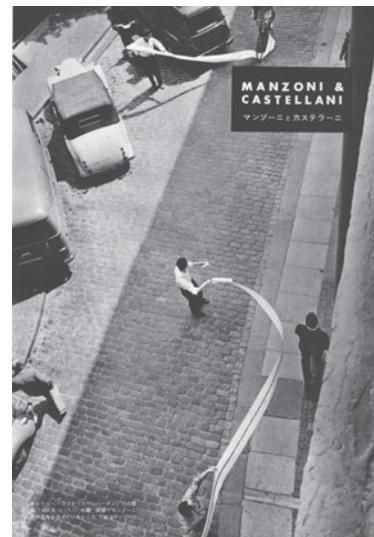


Fig.3
『みづゑ』に掲載された
マンゾーニとカステラーニの記事の中表紙
Cover of the article Manzoni and Castellani
in the review *Mizue*, 1961

Fig.4
南画廊における、マンゾーニの
作品2点が含まれた展示の招待状
Invitation card to the exhibition at the Minami Gallery,
where two works by Manzoni was included, 1962

魅力的でありながら、いまだにほとんど調査されていないできごとの歴史的な復元にむけて、最初の一歩を踏みだしたのです。とはいっても、いまだにこの芸術家への関心と好奇心は生きていますし、だからこそ、小さいながらも間違いのない展覧会から始めるこの機会は、貴重なのです。そのほとんどは日本で目にすることのなかった、約20点の作品(Fig. 6)が東京で公開され、それらは游庵¹⁵において、もう一つの強烈な現代の個性、つまり、安藤忠雄のそれとの交流／出会いを果たすことになります。展示の空間でもあり、また、来客のための家でもあるこの魅力的な場所。これは容易ならざる挑戦です。ほとんどが色を持たず、軽くデリケートで、サイズも大きくない作品たちを、強烈なキャラクターを備えた建物にとけこませるには、時間と思索が必要でした。そして私は、かなり典型的な展示の流れを作りだすだけでなく、まるで意表をつくかのようにいくつかのキャンバスを他のさまざまな部屋にとけこませることで、互いに異なっていながらここではうまく統合されている二つの体験を観客に深く感じさせ、游庵のこの二重性を強調することを選びました。その二つの体験とは、美術館というところで享受されるのにより近いそれと、「コレクターによる来客者のための家」に代わるそれです。

マンゾーニの感性と作品はきっと、日本のような昔からの洗練された文化をもつ国において、再び豊かな土壤を見いだすことができ、そして支持され、再発見されると私は

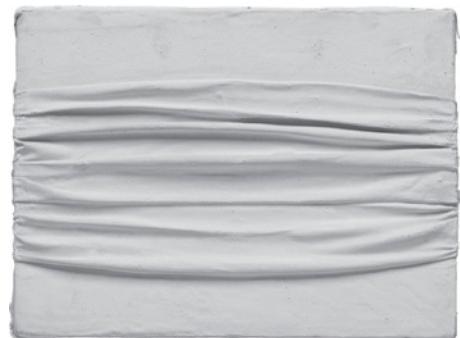
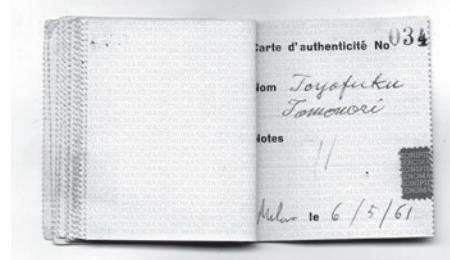


Fig. 5

マンゾーニが豊福知徳を芸術作品だと表明した
「サーティファイケイト n. 034」

Matrix of the Certificate of Authenticity n. 034,
with which Manzoni declared Toyofuku Tomonori
a work of art, 1961

Fig. 6

Achrome, 1959,
wrinkled canvas and kaolin, 18 x 24 cm

確信しています。また、将来、それらがさらに掘りさげられるふとを願っています。そうであれば、ここでもまた、前世紀の芸術の偉大な主人公の一人による足跡を、より明確な方法で、一步一步、記してゆくことができるでしょう¹⁶。

1 阿部展也（1913-1971）は、国際的な規模の芸術家であり、イタリアの数多くのギャラリーで展示をおこない、さまざまな形で関係を築いた。彼はローマで没している。

2 マンゾーニと日本の批評家のテキストについての最初の分析的研究は以下に見いだされる：F. Namioka, *Manzoni tra Italia e Giappone: il concetto tra Libera Dimensione ed Espansione all'infinito*, in “Piero Manzoni. Nuovi studi”, a cura di Rosalia Pasqualino di Marineo, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2017, pp. 71-83.

3 阿部展也「ピエロ・マンゾーニ」『藝術新潮』1960年3月号、東京、184-185頁。

4 東野芳明（1930-2005）は、日本の批評における三“傑”的一人と考えられている。アメリカ合衆国への数多の旅を通じ、アメリカの同時代の芸術家たちを日本に伝えた。東野は、『パスポート No.328309』（東京、1962年3月）において、マンゾーニの作品を掲載しようとしていた。

5 Y. Tono, *Spazio vuoto e spazio pieno*, in “Azimuth”, 1, Milano, settembre 1959. この雑誌『アジムート』は2号のみが発行された。

6 『藝術新潮』1960年7月号、東京、130-132頁（訳註：本テキストの原語タイトルは *Libera dimensione* であり、直訳すれば「自由次元」となる。本文では、この号に掲載された際の訳に従った）。テキストはイタリア語で雑誌『アジムート』第2号に発表されている。なお、マンゾーニは『藝術新潮』に三たび現れた（『藝術新潮』1960年11月号、東京、127-131頁）。

7 中原佑介（1931-2011）もまた、影響力をもつ批評家であり、彼はその長いキャリアにおいて、日本の芸術家たちのみならず、国際的な芸術家たちについての仕事もおこなっている。

8 中原佑介「無形との格闘家たち マンゾーニとカステラーニ」『みづゑ』679号、1961年、東京、51-53頁。

9 能力と熱意をもってこの調査を企画し、私とともにそれをおこなって
くださった方たちに特別な感謝を：佐谷周吾氏、石井美奈子氏、そして
シュウゴアーツの全てのスタッフの皆さん。

10 寛大にもこれらの資料を私に見せて下さった DIC 川村記念美術館の
学芸員、光田由里氏に感謝の意を表します。

11 《線 m5, 10》紙にインク、厚紙のチューブ、 $20.5 \times 5.5 \text{ ø cm}$

12 「クレーからフォンタナまで 21 人展」南画廊、東京、1962 年
8 月 6 日～9 月 8 日。その他の展示された芸術家は以下の通り：
V. カンディンスキー、クレー、レジェ、トビー、ミロ、シュネーデル、
フォートリエ、フォンターナ、デュビュッフェ、ヴォルス、スーラージュ、
ザオ・ウーキー、アペル、マチュー、サム・フランシス、タピエス、ミッチャエル、
サウラ、ジャスパー・ジョーンズ、カステラーニ。この発見について、
慶應義塾大学アート・センターの渡部葉子教授に感謝します。

13 これらの作品にアクセスする許可を私に与えて下さったことについて、アレハンドロ・カラッソ氏に感謝します。

14 豊福知徳はミラノで 1961 年 5 月 6 日に署名しており、一方、
宮脇愛子はやはりミラノで同年の 6 月 13 日に署名している。

15 熱意をもってこの特殊なプロジェクトに游庵の空間を使わせて
下さった大林剛郎氏に、当然のことながら感謝を。

16 マンゾーニ財団のスポーツマンを務め、また支えてくださる
ハウゼー&ワース (Hauser & Wirth) に感謝すること、そして
クリスティアーノ・カイラーティとファブリツィオ・カイラーティに
感謝することを忘れるわけにはいきません。彼らなしにこの全ては
生じませんでした。

* 本稿は伊語テキストをもとに英語テキストを参照したうえで訳出した。

非色から分与へ
ピエロ・マンゾーニの10年

金井直

美術館に勤めていた頃、館蔵品のひとつ、マンゾーニの《アクローム》*Achrome* を何度となく展示に用いてきた。フォンターナ、ブッリ、クライン、パスカーリ、ユッカー、草間といった他の蔵品とも史的に組み合わせやすく、また、色彩や素材、行為といったテーマにもよく馴染む、いわば展示のエース格であった。一方、マンゾーニの全貌について、私なりにどれほど理解していたかと言えば、どうもかなり怪しかった気もする。もちろん「アルベルト・ブッリ」展に関わり、「アルテ・ポーヴェラ」展を仕立てた身としては、フォンターナとならんでマンゾーニこそが 20世紀後期イタリア美術史の熱源であるという意識は強かったのだが、それに見合った企画を立ち上げ、知見を深める機会はなく、ほどなく美術館から離れてしまった。このことは返す返すも残念である。というのも、近年の脱領域的な芸術実践の事例に触れるとき、それは巨星マンゾーニの遺産、変奏ではないかとあらためて思うことも少なくはないからだ。現代美術のテーマや素材の奥に、マンゾーニの姿が浮かび上がるのである。こうした意識を抱いているのは、たぶん、私にかぎったことでもないのだろう。というのも、今、あらためてマンゾーニを見る、語る動きが、世界各地に広がっているからだ（2019年にはオランダのスキーダム市立美術館とニューヨークのハウザー＆ワースで包括的な展覧会が開催された）。その死からすでに半世紀強。マンゾーニへの関心はむしろますます高まっている。

ピエロ・マンゾーニ Piero Manzoni は1933年、イタリア、クレモーナ近郊、ソンチーノの貴族の家門に生まれた¹。ミラノで育ったが、夏は家族とともにリグーリアのアルビソーラで過ごすのを常としていた。アルビソーラは当時、創造的な作陶地として国際的に知られ、ルーチョ・フォンターナをはじめ多くの芸術家が行き来していた。名家の子息としてカトリック教育を受ける一方、早くから素描や絵画にも親しんでいたマンゾーニにとっても、芸術の新傾向に直に触れうる貴重な環境であり、実際、フォンターナの知己を得たのもこの街においてであった。1951年、マンゾーニはミラノ・カトリック大学法学部に登録するが、どれほどその分野に関心があったかは定かではない。1953年にはミラノのブレラ・アカデミーの絵画クラスに短期間通っている。翌1954年、アルビソーラで国際陶芸会議が開催され、国内外から多くの芸術家がやってきた。10代のマンゾーニにとって、国際的な芸術動向との接触は大きな刺激となったに相違ない（実際、このアルビソーラにおける芸術・思想上の交流は、後のシチュアシオニスト・アンテルナショナル形成の重要な契機として知られている）。マンゾーニの関心はやがて文学や実存主義にも広がり、1955年にはローマ大学とミラノ大学で哲学の講義に接し、また、核芸術運動（1950年、ミラノで結成）やコブラ（1948年、パリで結成）に関わる芸術家たち（エンリコ・バイヤスガーやヨルンら）との交流も始まった。

翌1956年から本格的な作品の制作・発表が始まる。時代はまさに熱い抽象、ラール・オートル、アンフォルメルの全盛期である。芸術家たちは主客、すなわち身体とキャンヴァスの一体化を目指して、荒々しくタッチをなげながら、また、その行為の自律を訴えていた。マンゾーニは、しかし、こうしたナルシスティックな支持体への没入からは身をそらし、タールの素材性を強調した作品や、鍵やペンチのような日用品の痕跡を用いた絵画、ホムンクルス風の人体描写（ユングの元型的イメージへの関心が窺える）を試みながら、むしろその先に待つ、イメージの絶対性について問いかけようとしていた。この年、3人の画家（カミッロ・コルヴィ・モーラ、エットーレ・ソルディーニ、ジュゼッペ・ゼッカ）との連名で出された、マンゾーニにとって最初のマニフェストになる「イメージ領域の発見のために」には、次のような一節が登場する。

我々が用いるのは最初のイメージのアルファベットである。絵画は我々の自由の領域だ。というのも、その空間で、我々はイメージの発見・発明に向かうからだ。それは汚れない、それ自身によってのみ正当化されるイメージであり、その妥当性は、イメージが含む生の喜びの量によってのみ決定される²。

イメージの領域は表現行為の場として主体によって埋め尽くされるものではない。そこはパセティックな実存の重さではなく、むしろ「イメージが含む生の喜び」によって満たされるのである。時代の主觀主義的傾向から早々と離脱するマンゾーニのこの後の活動を予告する宣言である。

翌 1957 年はマンゾーニにとって大きな転機であった。アボリネール画廊で見たイヴ・クライン、ナヴィリオ画廊のブッリにも触発されて、多様な素材を用いた絵画制作に着手。9月にはマニフェスト「様式に抗して」にアルマンやクライン、バイラとともに署名し、「常に他者たる *autre* 芸術のために、力強い反様式的行動」を取る必要を主張する³。10月には核芸術運動のグループ展に参加。さらに初個展も開催。この年出版されたトリスタン・ソヴァージュ（後にデュシャンのレプリカ作品を手掛けることになるアルトゥーロ・シュヴァルツの筆名）の『イタリア戦後美術史』でも作品が紹介された。年末には最初の《白い絵画》を実現し、これがのちに《アクローム》（非色）と名付けられ、以後の連作へとつながっていく。1959 年には縫ったキャンバスの〈アクローム〉も登場する（上述の豊田市美術館蔵品もこの時期のものである）。後にはウールや綿、人工繊維など、あらゆる白が作品に導入される。小石やパンさえも白く塗られていく（Fig.1, 2, 3）。そこではブッリがおこなったように非芸術的な素材で極めて造形的な構成配置がなされるわけではなく、いずれもただそのままに、あるいはカオリン（陶

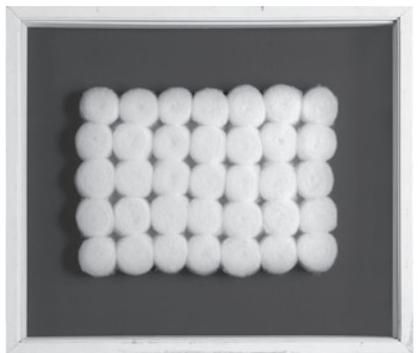
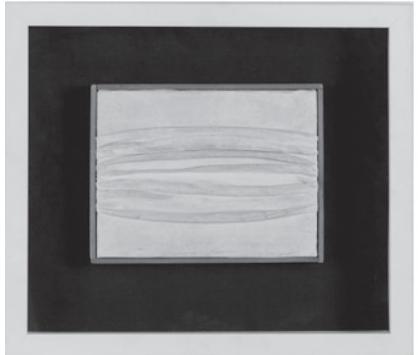


Fig.1
Achrome, 1958-59
creased canvas and kaolin, 18×24 cm

Fig.2
Achrome, 1961-62
cotton wool balls, 20×27 cm

土）を塗られ、ただ貼り付けられる。すべてが支持体ごと白の面となり、その連続としての〈アクローム〉群が——原理的には無限に——構成されていく。

〈アクローム〉において重要なのは、マンゾーニがそれをモノクローム（単色）とは呼ばなかったことである。なるほど同時代にはクラインの「インターナショナル・クライン・ブルー」IKBを筆頭に、モノクロームへの強い関心が広がっており、1960年にはU・クルターマンが「モノクローム絵画展」（レーヴァークーゼン市立美術館、ドイツ）を組織し、そこにマンゾーニも参加している。が、多くの芸術家が観念的に（とりわけクライン）、あるいはフォーマリストイックに単一なものへの還元を志向／プログラム化していたのに対し、マンゾーニは白への純化ではなく、非色、無、空白、つまり、あらゆる様式や思潮の支配から逃れうる空所、「面」の開示を目論んでいた。雑誌『アジムート』（*Azimuth*, 1959年にマンゾーニとエンリコ・カステラーニが創刊）2号（1960年）にマンゾーニが寄稿した「自由次元」の一節を引用しよう。

我々はただひとつの色だけを塗ることができる。あるいはむしろ、中断なく続く唯一の面だけを広げることができる（そこからはあらゆる余分なもの、あらゆる解釈可能性が取り除かれる）。つまり、（構成として、あるいは自己表現として）青に青を、また白に白を“塗

る”ことが問題なのではない。実はまったく逆なのだ。私にとっての問題は、完全な白い面（それは完全に無色で、中性的なものである）を示すことにある。その面はどのような絵画的現象とも、また面の価値とは別のいかなる介入とも関わりのないものである。その白は極地の光景でもなければ、喚起力のある物質でも、美しい物質でも感覚作用でも、シンボルなどといったものでもない。白の面とは白の面であって、それだけだ（つまり、無色の面は無色の面以外のなものでもない）。いや、もっと言うなら、あるということ、それだけだ⁴。

白の面以外のなにものでもない白。このトートロジーは、一見アイロニカルでありながら、しかし、袋小路ではない。可能性として、絶えず無限に開かれている。そのことは1959年にはじまる〈線〉*Linea*の連作において、さらに強調されるだろう。ロール紙にインクで1本の線をごく機械的に引き伸ばし、円筒に収め、その線の長さ自体をタイトルとする即物性は、作家性や独自性をあっさり払拭する点で、きわめて脱近代的あると同時に、〈アクローム〉が開いた無限の空間性を、支持体の巻き込み・回転と直線が喚起する連続感をもって時間性に置き換える試みとして、実に周到なものである。1960年には《7,200 mの線》*Linea lunga 7,200 metri*や《無限の線》*Linea di lunghezza infinita*が登場。あわせて地球



Fig.3
Achrome, 1962 c.
bread and kaolin, 18 × 27 cm

の円周分の〈線〉作成も表明された。無限の代喻としての地球全部である。こうした「線」の意義を、マンゾーニと直に接した中原佑介は、当時、的確にも次のように記している。

白で白を否定することは極限化すればマンゾーニが、絵画を現象の世界から状態の世界へ移行させようとしたことを意味する。たとえるならば、それは現実から抽象的な数学の世界へうつるようなものともいえるだろう。そういう意味でこの「面」の時代のあと、「線」の時代がくるのはいかにも納得できる変貌である。というのは、マンゾーニにとって、「線」はただ長さをあらわすもの、あるいは、人間が時間の経過を平面に記そうとするもっとも単純な行為のあらわれでもあるからである。かれの白はついに白い絵画でしかなかった。そして、ぼくにはこの「線」のほうが、よりかれのいうところを明快に示しているようにおもう。ここにあるのは、たしかにひとつの行為の痕跡である。しかし、それはただある状態の変化——つまり、時間という目盛でしかとらえ得ないものがあるに過ぎない。マンゾーニは時計の振子と同質のものに自己を化そうとしたのである⁵。

一方、同じ頃、マンゾーニによる芸術表現やその根拠への問いは、「面」「線」を越えて、自らの身体にも及んでいた。「貪

る公衆によるダイナミックなアートの消費」(1960年7月21日)と題されたミラノでのイベントである。マンゾーニはゆで卵に自らの親指の指紋を押し、来場者にふるまつた。見せつけられたのは作家性の蕩尽、作品というステータスへの意識的な無遠慮さであると同時に、自らの痕跡を分け与え、それを他者が、あるいは自ら貪るという身振りが暗示する供犠性、一種のカニバリズムである。ギャラリーでひたすらゆで卵をつくっては、みんなで頬張るという、やや滑稽であけっぴろげな雰囲気のうちに、近代美術がすっかり遠ざけてきた卑俗さと、共同体の記憶のなかの聖性が回帰するのである。

マンゾーニの身体は繰り返しさらに流動する。指紋そして《芸術家の息》*Corpo d'aria*（自らの呼気をゴム風船に吹き込んだもの）(Fig.4)に加え、1961年、《芸術家の糞》*Merda d'artista* (Fig.5) が登場する（30グラム入りの缶を90個製造。その日の金相場と等価で販売）。一連の展開にシュヴァルツ経由のダダとシュルレアリスムの影響があることは無論、否定できないが、それ以上に重要なのは、マンゾーニ自らの身体の介入の度合いである。それはもはやひとつの鋳型である。上から下から出すものは彼の創造性とはそもそも無縁だろう。にもかかわらず、それが手際よく切り分けられて、購入者のもとに届けられる。鍊金術にあやかるいたずらっぽさで、“芸術作品”を供給販売しながら（すべ

てを商品化していく資本主義経済への揶揄）、しかし確実に、新様式や新技術、独自性を尊ぶ近代芸術の規範意識を打ち壊すのである（同じ頃、《芸術家の血》も構想するが果たせなかった）。

さらに同年には人の身体に署名を施して“作品”化するクリビング・スカルプチャー *Scultura vivente* (M・ブロータースやU・エーコも作品化された) や、その上に乗る人をみな“作品”に変える〈魔法の台座〉*Base magica* の制作も開始され、“芸術作品”の分配・供給の仕組みが、さらに増強・徹底されていく。もの・わたし・ひとは能産・所産の別なく、すべて作品として世界に登場するのである。

マンゾーニの今や決定的な無限・全体への関心は、同年の《世界の台座》（魔法の台座 no. 3 ガリレオへのオマージュ）*Socle du monde* に極まる。これはデンマークのヘアニングに逆向きに設置された鉄製台座で、つまり、地球を乗せる基体である（プランクーシの《無限柱》へのオマージュに見える）。それによって地上の万物が、台座上の“芸術作品”と化すわけである。思えばメダルド・ロッソは芸術に雰囲気を取り入れ、そのロッソを高く評価したウンベルト・ボッティョーニは環境を語り、後を受けるフォンターナはネオン管を用いて環境芸術を実現してみせた。とすれば、《世界の台座》は、彼らミラノの近代芸術家たち積年の関心にたいするマンゾーニの意表を突く応答ともみなせよう。

1950年代のアンフォルメル風の自己表出からは早々に手を引き、また、後ろ盾のフォンターナの「空間概念」を飛び越え、ただの面／空間、ただの線／時間から、ただのもの・こと、ひとそのものまで展示・分配するマンゾーニの赤裸々な脱近代性は、振り返ってみれば、マルセル・デュシャンによるレディメイドの“発見”を起点としながら、フルクサス、そしてヨーゼフ・ボイスらによって推し進められた60年代の芸術の解体・拡張の歴史の、最初期・最重要の事例として評価されるのではないだろうか。ネオ・ダダイズム・オルガナイザーやハイレッド・センターなど、日本の同時代の動向との共鳴も見逃せない（東野芳明は『アジムート』寄稿者であった）。ボイスが「すべての人は芸術家である」と語りだす直前に、マンゾーニは、万物を芸術作品化してみせたのであった。あるいはその着想の自由と自他の身体への介入ぶりをみれば、マンゾーニはコンセプチュアル・アートの直接の先駆者とも、ボディ・アートや参加型芸術実践のルーツとも呼びうる存在となろう（例えばフェリックス・ゴンザレス・トレスやリクリット・ティラヴァーニャの作品や実践、動機のうちに、マンゾーニとの親和性を読み取ることが可能だ）。彼の早い死（1963年没。享年29歳）がなければ、ヨーロッパ、そして世界の芸術状況はいっそう大胆な搅拌を経験していたかもしれない。

もっとも、マンゾーニの存在を特別にするのは、美術史上の後先の問題のみではないはずである。デュシャン、ク



Fig. 4
Corpo d'aria n. 28, 1959-60
wooden box, rubber balloon,
mouthpiece and base,
4.8 × 42.7 × 12.4 cm



Fig. 5
Merda d'artista n. 68, 1961
tin can, printed paper,
4.8 × ø 6 cm

ラインの影響ということで彼の活動を括ってしまうことは無論、早計であるし、一方、1950年代末からトリノを起点に広がっていた「具体」のインパクトなどは、トランスローカルな文化をめぐる興味深い話題ではあるが、それのみを強調することも難しい。根本的には、俗を極めて、しかし私にまみれず、むしろ他と多を尊ぶ共同体の到来を待つマンゾーニの姿勢、その意味ですぐれて均衡のとれた制作実践こそが重要なのではないだろうか。自ら語り尽くすではなく、多様な意味の受肉を待つ媒体として、彼は自らの“遺物”も含めた作品を人々に分け与えつけたのだ。そのことに我々はあらためて目を向けるべきであろう。マンゾーニは現代美術の先駆である以上に、芸術活動の本質をなす媒介的性質、人類学的契機の開示にその短い生涯を捧げた芸術家としてこそ記憶されるべきなのである。

つまり、我々のピエロは、未来派の故地ミラノにもまして、聖アンブロジウスの街メディオラヌム（ミラノの古称）にふさわしい芸術家なのかもしれない。前衛というよりもカトリック普遍的で、たえず メディウム 媒介 的なひとなのだ。芸術の概念と制度の揺れる現在、既存の現代美術史の仕切りを越えてマンゾーニを見直す意義は大である。

① マンゾーニの生涯については以下を参照。

Germano Celant *Piero Manzoni*, Serpentine Gallery / Charta, 1998.
Flaminio Gualdoni, *Piero Manzoni Vita d'artista*, Johan & Levi, 2013.
Piero Manzoni, *Scritti sull'arte*, Abscondita, 2013.

② Manzoni, 2013, p.13.

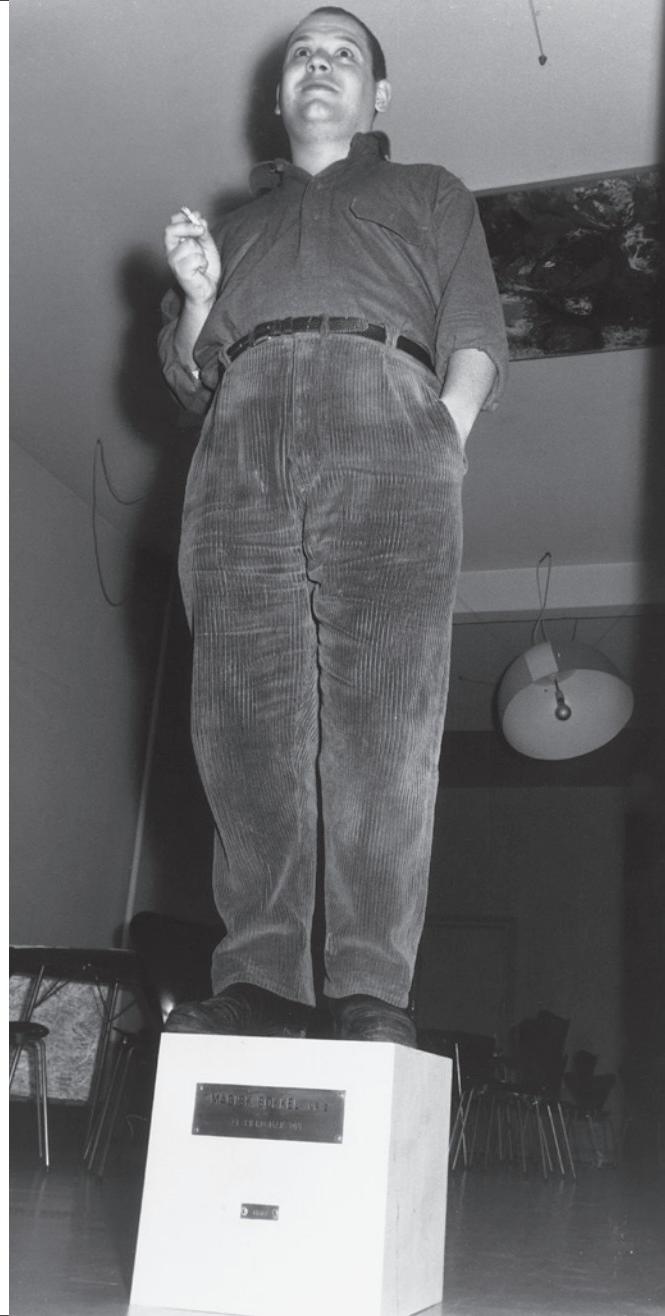
③ *Ibid.*, p.19.

④ *Ibid.*, pp. 37-38.

翻訳にあたっては、中原佑介「無形との格闘家たち マンゾーニとカステラーニ」『みづゑ』第679号、1961年を参考にした。

⑤ 中原佑介「無形との格闘家たち マンゾーニとカステラーニ」『みづゑ』第679号、1961年。

Piero Manzoni standing on the *Magisk Sokkel nr. 2*
(Magic Base no. 2), Herning, 1961



Piero Manzoni in Japan: first step

Rosalia Pasqualino di Marineo

First step is all too frequently the most difficult as one has to choose the right direction. We are, however, facilitated in this case because the first contacts between Manzoni and Japan came in the late 1950s, in the May of 1959 to be precise, when Nobuya Abe¹ visited his studio² and on returning home published the first text in Japanese about the Italian artist in the magazine *The Geijutsu-Shincho*³, describing the meeting and how he had been struck by “the absence of painting”. He added, “if Manzoni is defined as a very unusual artist, perhaps the reason lies in his search for unreal purity”.

In the first issue of *Azimuth*, the magazine founded by Manzoni and Castellani, we then find a piece by Yoshiaki Tono⁴ entitled “Spazio vuoto e spazio pieno”⁵, which reads, “Can we not perhaps say today that in painting too we are searching for the *edge of space*, the looming presence of the void?” A year later, the fundamental text by the Italian artist, *Free Dimension*, was published in Japanese, again in *The Geijutsu-Shincho*⁶ (Fig. 1).

Manzoni probably also met Yusuke Nakahara⁷ in 1960 in Milan: the evidence lies in a rather successful portrait of the Italian drawn by Nakahara (Fig. 2) in October and conserved in the collection of Pino Pomé, former boxer, art lover and owner of the Oca d’Oro; this restaurant was one the artists’ haunts and we might imagine Piero and Yusuke going to dinner there after a studio visit. Having returned to Japan, in 1961 Nakahara published a richly illustrated article (Fig. 3) in the magazine *Mizue*⁸, in which, among

other details, he observed with rare acuity that “...between the blue of Yves [Klein] and the white of Manzoni there are completely different intentions”, explaining that the first created works that went in the direction of a return to realism, while Manzoni was moving towards the unreal, using white to negate white. On my first trip to Tokyo, in October 2019, thanks to the help of invaluable friends⁹ and a little good fortune, I was able to add further pieces to the mosaic of this still largely unexplored story: I rediscovered the correspondence with Nakahara¹⁰ along with a previously unseen *Linea*¹¹, donated by the artist to the critic, further testimony to the two friends’ meeting. Moreover, on following Manzoni’s Japanese traces, a minor mystery was solved: the artist occasionally cited an exhibition in Tokyo in his curriculum, but until now confirmation of the show had yet to be found. I have instead now discovered that in 1962 the Minami Gallery¹² organized an exhibition (Fig. 4) with works by international artists present in Japanese collection and among the works on show we find two small *Achromes* – a squared canvas and a creased canvas – owned by Tono, which had probably been given to him by Manzoni to take back to his country. During that first trip I was also able to see a further two excellent small *Achromes* in creased canvas and kaolin, the “journey” of which is currently being investigated¹³.

At the moment we have no further information, but in the list of people that Manzoni transformed into works of art with his signature, documented with a Certificate of

Authenticity, we also find the two artists Toyofuku Tomonori (Fig. 5) and Aiko Miyawaki¹⁴.

Manzoni’s premature death in 1963 due to a heart attack interrupted these relationships, but did not quell the interest in him displayed by local critics and collectors who occasionally had the chance to see a few works in group shows, above all those dedicated to Italian art. Today, the protagonists of that period which I have mentioned above are no longer with us, but we have taken a first step towards the historical reconstruction of those distant, intriguing and still relatively obscure events. There is still a keen interest in and curiosity regarding the artist, hence this opportunity to begin with a small but accurate exhibition: around 20 works (Fig. 6), most of them never previously seen in Japan, are being presented in Tokyo and at yu-un¹⁵ they will establish an interesting exchange/encounter with another major contemporary figure, that of the architect Tadao Ando. This fascinating location, an exhibition space but also a home, presents a considerable challenge. Installing light, delicate works that are largely without colour and of compact dimensions, in a building with such a strong character has required thought and time; I have chosen to underline the dual nature of yu-un, creating a fairly classical exhibition layout but also inserting a number of works, almost as surprises, in various other rooms, so as to allow the visitor two very different but here well integrated experiences: that closer to a museum-style fruition of the work and that of the “home of the collector”.

I am sure that the Manzoni's sensibility and work will find fertile new terrain in a country of ancient and sophisticated culture such as Japan and will be welcomed, rediscovered and, I hope, further explored in the future. Step by step we may therefore trace here too a more definitive picture of the path of one of the great protagonists of the art of the last century.¹⁶

1 Nobuya Abe (1913-1971), an artist of international breadth, had a number of contacts with Italy where he exhibited in various galleries. He died in Rome.

2 The first analysis of the relationships between Manzoni and Japanese critical texts is found in: F. Namioka, "Manzoni tra Italia e Giappone: il concetto fra Libera Dimensione ed Espansione all'infinito", in Rosalia Pasqualino di Marineo (ed.), *Piero Manzoni. Nuovi studi*, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2017, pp. 71-83.

3 N. Abe, "Piero Manzoni" in *The Geijutsu-Shincho*, 3, Tokyo 1960, pp. 184-185.

4 Yoshiaki Tono (1930-2005), is considered to be one of the three "greats" of Japanese criticism. Thanks to numerous trips to the USA, he introduced the contemporary American artists to Japan. Tono was to publish a work by Manzoni in the book *Passport No. 328309*, Tokyo, March 1962.

5 Y. Tono, "Spazio vuoto e spazio pieno", in *Azimuth*, 1, Milan, September 1959. Only two issues of the magazine *Azimuth* appeared.

6 *The Geijutsu-Shincho*, 7, Tokyo 1960, pp. 130-132; the text was published in Italian in the magazine *Azimuth*, 2; Manzoni also appeared a third time in: *The Geijutsu-Shincho*, 7, Tokyo 1960, pp. 127, 131.

7 Yusuke Nakahara (1931-2011), was also an influential critic, during his long career he worked with both Japanese and international artists.

8 Y. Nakahara, "Mukei tono kakutouka tachi", in *Mizue*, 679, Tokyo 1961, pp. 51-53.

9 Sincere special thanks to those who have organized and undertaken this research with me with such competence and enthusiasm: Shugo Satani and Minako Ishii, and all the staff at the gallery ShugoArts.

10 I would like to thank in particular Yuri Mitsuda, curator at the Kawamura Memorial DIC Museum of Art, who generously showed me these items.

11 *Linea m 5,10*, ink on paper, cardboard tube, 20.5 x 5.5 ø cm

12 Tokyo, Minami Gallery, "From Klee to Fontana: A 21-person Exhibition", 6th August – 8th September, 1962; the other artists exhibited were: V. Kandinsky, Klee, Léger, Tobey, Miró, Schneider, Fautrier, Fontana, Dubuffet, Wols, Soulages, Zao Wou-Ki, Appel, Mathieu, Sam Francis, Tapies, Mitchell, Saura, Jasper Johns and Castellani. I would like to thank Professor Yohko Watanabe of Keio University Art Center for this discovery.

13 I would like to thank Alejandro Carosso for having allowed me to access these works.

14 Toyofuku Tomonori was signed on 6 May 1961 in Milan and Aiko Miyawaki on 13 June that year, again in Milan.

15 The yu-un is a guest-house. Naturally, we warmly thank Takeo Obayashi for having enthusiastically granted the yu-un spaces for this unusual project.

16 I also cannot forget to thank Hauser & Wirth, which represents and supports the Fondazione Manzoni, Cristiano and Fabrizio Cairati, without whom none of this would have taken place.

**From Achromes to Distribution:
A Decade of Piero Manzoni**

Tadashi Kanai

When I was employed at a museum I incorporated one of Piero Manzoni's *Achromes*, which was in its collection, into numerous exhibitions. From a historical perspective it was easy to combine with other works in the museum's possession, such as those of Lucio Fontana, Alberto Burri, Yves Klein, Pino Pascali, Günther Uecker, and Yayoi Kusama, and it could be effectively adapted to various themes related to color, material, and action. On the other hand, my understanding of Manzoni's oeuvre as a whole was quite shaky. Of course, having been involved in the *Alberto Burri* exhibition and headed the planning of the *Arte Povera* show, I was strongly aware of Manzoni as equal in importance to Fontana and even saw Manzoni as the true driving force in late 20th century Italian art, but I never had an opportunity to plan an exhibition that did Manzoni justice and thereby deepen my knowledge, and not long afterward I left the the museum. This is something I have regretted many times, because when I encounter recent examples of unconventional, outside-the-box artistic practice, it so often strikes me as the legacy of, or a variation on, Manzoni's tremendous achievements. I believe I am not the only one who glimpses the figure of Manzoni behind so many of the themes and materials of contemporary art. Indeed, a wave of reappraisal and discussion of Manzoni is now spreading around the world (in 2019, large-scale exhibitions were held at Stedelijk Museum Schiedam in the Netherlands and Hauser & Wirth in New York). Over half a century after his death, interest in Manzoni is growing stronger than ever.

Piero Manzoni was born in 1933 into an aristocratic family in Soncino, near Cremona, Italy.¹ He grew up in Milan, but spent summers with his family at Albisola in the Liguria region. Albisola was then internationally known for its creative ceramic arts, and Fontana and many other artists frequently visited. As the son of a prominent family, Manzoni received a Catholic education, but he took to drawing and painting from an early age, and Albisola was an environment offering precious opportunities to experience new trends in art directly. It was here that he and Fontana became acquainted. In 1951, Manzoni enrolled in the faculty of law at Milan's Catholic University, but it is unclear how much interest he had in the field. In 1953, he briefly attended painting classes at the Brera Academy in Milan. The following year, 1954, an international ceramics congress was held in Albisola and was attended by many artists from both Italy and abroad. For the teenage Manzoni, such contact with international artistic movements must have provided significant impetus for his own development (to indicate its importance, the artistic and ideological exchange that occurred in Albisola was seen as an important catalyst for the later formation of the Situationist International.) Manzoni's interests eventually extended to literature and Existentialism, and in 1955 he attended philosophy classes at the Sapienza University of Rome and the University of Milan. Around this time, he began associating with artists involved in the Arte Nucleare movement (formed in Milan in 1950), and members of COBRA (founded in Paris in

1948) such as Enrico Baj and Asger Jorn.

His production and exhibition of works began in earnest the following year, 1956. In Europe it was the heyday of painterly movements such as Hot Abstraction, Art of Another Kind and Art Informel. Artists were fiercely assaulting their surfaces, seeking integration of the self (the body) and the canvas, while asserting the autonomy of their actions. However, Manzoni distanced himself from immersion in such narcissistic displays, and produced works showcasing the material properties of tar, paintings incorporating traces of everyday items such as keys and pliers, and homunculus-like depictions of the human form (in which interest in Jungian archetypal images can be seen), while groping toward an absoluteness of the image that seemed to lie just around the corner.

"For the Discovery of a Zone of Images," Manzoni's first manifesto co-authored that year with three painters (Camillo Corvi-Mora, Ettore Sordini, and Giuseppe Zecca), included the following passage:

Our approach is an alphabet of prime images. The picture is our area of freedom; it is in this space that we explore, that we invent images; virgin images, justified only by themselves, the validity of which is solely by the quantity of the JOY OF LIFE they contain.²

The realm of images, as a site of creative activity, is not necessarily filled with subjects. It can swell not with the heavy pathos of raw existence, but rather with the “joy of life that the image contains.” This is a declaration presaging Manzoni’s future activities, which soon broke away from the subjectivist trends of the times.

The following year, 1957, marked a major turning point for Manzoni. Drawing inspiration from exhibitions such as Klein at the Apollinaire Gallery and Burri at Galleria del Naviglio, he began making paintings using a wide variety of materials. In September he signed the manifesto “Against Style” with Arman, Klein, Baj and others, asserting the necessity of “vigorous antistylistic action” for art of the Other.³ In October, he participated in a group exhibition of the Arte Nucleare group, and he held his first solo exhibition. His work was also featured in the book *Italian Painting of the Postwar Period* by Tristan Sauvage (a pseudonym of Arturo Schwarz, who later produced replicas of works by Duchamp), which was published that year. Near the end of 1957 he created his first “white paintings,” which led to the later series he termed *Achromes*. In 1959 he produced a sewn-canvas *Achrome* (the above-mentioned work in the collection of the Toyota Municipal Museum of Art was from this period). Subsequently he introduced all manner of white materials into his works, including wool, cotton, artificial fibers, and even pebbles and bread painted white (Fig.1, 2, 3). His were not highly artistically arranged com-

positions of non-artistic materials, like those of Burri, but rather materials presented as they were or painted with kaolin (a type of clay) and plainly applied to surfaces. All materials became part of a white surface, including the canvas or other support, and the *Achromes* as a body of work were infinitely extendable in principle.

Importantly, Manzoni did not refer to his *Achromes* as “monochromes.” Note that at this time there was strong and widespread interest in the monochromatic, most prominently Klein’s IKB (International Klein Blue), and in 1960 Udo Kultermann organized the exhibition *Monochrome Malerei* (Monochromatic Painting) (Städtisches Museum Leverkusen, Germany), in which Manzoni participated. However, while many artists (especially Klein) had a conceptual or formalistic orientation or program of reduction to a single color, Manzoni sought not to purify his works through reduction to white, but rather to present non-color, nothingness, a blank, a void, or a “surface” exempted from the rules of any style or trend. Let us quote from Manzoni’s text “Free Dimension” published in the second issue (1960) of the journal *Azimuth* (founded by Manzoni and Enrico Castellani in 1959):

We can only lay a single color, or rather extend a single, uninterrupted, and continuous surface (from which every superfluous intervention, every interpretative possibility is excluded): it is not a case of

“painting” blue on blue or white on white (both in the sense of composition and that of expression), quite the contrary: the issue for me is to provide an integrally white surface (integrally colorless, neutral in fact) completely unrelated to any pictorial phenomenon, to any intervention extraneous to the surface value: a white that is not a polar landscape, an evocative or beautiful material, a sensation or a symbol, or anything else: a white surface that is a white surface and nothing more (a colorless surface that is a colorless surface), better still that just is: to be (and total being is pure becoming).⁴

A white surface, nothing more than itself: this tautology, while ostensibly cynical, is not a dead end. It is constantly open to an infinite range of possibilities. This was to be further emphasized in the *Lines* (*Linea*) series, begun in 1959. The deadpan immediacy of these works, in which an ink line was almost mechanically drawn on a roll of paper, placed in a cylinder, and the length of the line became the title, was strongly anti-modernist in its stark rejection of authorship and originality, while at the same time it was a truly determined attempt to replace the *Achromes'* sense of infinite spatiality with a sense of temporal seriality evoked by the rolling up and rotation of the paper and the straightness of the line. In 1960, he produced *Line 7200 Meters Long* (*Linea lunga 7.200 metri*) and *Line of Infinite Length* (*Linea di lunghezza infinita*). Around the same time,

he announced that he would make a line of the same length as the circumference of the Earth: the entire planet, as a metaphor for infinity. Yusuke Nakahara, who had direct contact with Manzoni, wrote succinctly at the time on the significance of these *Lines*:

Taken to its logical extreme, Manzoni’s denial of white through white itself signifies the artist’s attempt to transfer painting from the world of phenomena into the world of states. One could say this is like moving from the real world to the abstract world of mathematics. In this sense, it is understandable that his period of surfaces would be followed by one of Lines. For Manzoni, a Line is simply a measure of length, or the most basic act of a person seeking to plot the passage of time on a plane. In the end, his achromatic white works became mere white paintings, and to me these Lines more clearly express what he is saying. Certainly, they are the vestiges of a specific action. However, this is no more than a change of state – something that can only be captured on the scale of time. Manzoni seeks to turn himself into an entity with the same properties as a clock’s pendulum.⁵

Meanwhile, around the same time Manzoni’s probing into the nature and basis of artistic expression extended beyond surfaces and lines to his own body. At an event

in Milan entitled Consumption of Art / Dynamic of the Public / Devour Art (July 21, 1960), he pressed his thumbprint on boiled eggs and handed them out to visitors. This demonstrated to them the futility of authorship, the deliberate arrogance of according status to a work of art, and at the same time a sense of ritual sacrifice or cannibalism implied by his act of distributing traces of his body to be devoured by others or by himself. The somewhat comical and unguarded atmosphere in the gallery, with the artist continually making boiled eggs and everyone munching on them together, also had elements of a reversion to both the vulgar, which modern art had so often striven to avoid, and something sacred inherent in our collective memory.

Manzoni's fluid and open-ended exploration of the body continued. Following the fingerprints and *Artist's Breath* (*Corpo d'aria*, in which he inhaled into and sealed a rubber balloon) (Fig. 4), in 1961 he presented *Artist's Shit* (*Merda d'artista*, an edition of 90 cans containing 30 grams each, for sale at the going price of gold on the day) (Fig. 5). In this series of actions, we cannot deny the influence of Dada and Surrealism, absorbed via Schwarz, but of greater importance is the extent of Manzoni's own physical interventions, which came to form a kind of template for his exploration. There is no intrinsic link between the artist's creativity and what comes out of his orifices. At the same time, these products of the body were meticulously apportioned and delivered to their purchasers. While supplying

and selling "works of art" with a mischievous evocation of alchemy (ridicule of a capitalist economy in which everything is commercialized), he decisively skewered the norms and standards of modern art's reverence for new styles, new techniques and unique ideas (around the same time he conceived *Artist's Blood*, but this was never carried out).

The same year, Manzoni also created *Living Sculptures* (*Sculpture viventi*), in which he signed people's bodies and turned them into "works" (Marcel Broodthaers and Umberto Eco were among the participants), and *Magic Base* (*Base magica*), a pedestal that transformed everyone that climbed onto it into a "work," further reinforcing and rigorously executing his system for egalitarian distribution of "art." Objects, the self, and others, regardless of whether they were creative products or some form of by-product, were all presented to the world as works of art.

Manzoni's was now definitively concerned with issues of infinity and totality, which found their ultimate expression in *Base of the World* (*Socle du monde*, *Magic Base No. 3* by Piero Manzoni 1961, *Homage to Galileo*). This iron pedestal is installed upside down, as indicated by its inverted inscription, in Herning, Denmark, implying that it is a base on which the Earth itself is mounted (it also resembles an homage to Constantin Brancusi's *Endless Column*). By extension, all things in the world become "works of art" on the pedestal. Looking back at earlier artists, Medardo

Rosso introduced atmospheric effects into sculpture, Rosso's admirer Umberto Boccioni discussed the importance of environment, and their successor Fontana used neon tubes to create environmental art. In this context, *Base of the World* can be seen as Manzoni's remarkable response to the long-standing interests of Milan's modern artists.

In retrospect, the stark anti-modernism of Manzoni's presentation and distribution of mere things, events, and people – the point he reached after withdrawing early on from the self-expression of Art Informel, going further than his ally and advocate Fontana's *Spatial Concepts*, and finally transcending his own reduction to surface/space and line/time – while emerging from Marcel Duchamp's "discovery" of the Readymade, can perhaps be cited as the earliest and most important milestone in the history of art's 1960s deconstruction and expansion led by the Fluxus artists and Joseph Beuys. It is impossible to overlook its commonalities with contemporaneous movements in Japan, such as the work of Neo Dadaism Organizers and Hi-Red Center (Yoshiaki Tono was an *Azimuth* contributor). Not long before Beuys declared that "Everyone is an artist," Manzoni showed that the entire world could be transformed into a work of art. At the same time, in terms of his freedom of imagination and intervention in his own body, Manzoni can be seen as a pioneering precursor of conceptual art, or the progenitor of body art and participatory art practice (for example, the works, practices, and motives of Felix

Gonzalez-Torres and Rirkrit Tiravanija speak of their affinity for Manzoni.) If he had not died so young (at the age of 29, in 1963), we might very well have seen even more drastic disruptions of the global art scene.

However, Manzoni is not merely a singular figure due to his impact on later art history. Naturally, it is short-sighted to tidily categorize his practice in terms of the influence of Duchamp and Klein, and at the same time there are interesting aspects of trans-local cultural impacts such as that of the Gutai group, which made its first European appearance in Turin in the late 1950s and grew in influence, but we cannot focus on these affinities alone. Fundamentally, Manzoni's stance was one of awaiting a collective awareness that was extremely profane but not absorbed in the self but rather reverent toward the other and the community, and in that sense, it is surely important to recognize the remarkable equilibrium of his creative endeavor. Rather than telling people everything about himself, he consistently apportioned among them his works, including "relics" of himself, acting as a medium or vehicle for the incarnation of various meanings. This is worthy of re-examination today. More than as a contemporary art pioneer, Manzoni should be remembered simply as an artist who devoted his short life to embodying the mediating nature and the anthropological motives that are the essence of artistic activity.

Our Piero was perhaps an artist even more suited to Mediolanum (the ancient name of Milan and the city of which Saint Ambrose was bishop) than to Milan, the birthplace of Futurism. More than the avant-garde, he exemplified the catholic (with a lower-case “c,” i.e. universal), and always served as a medium for something beyond. Today, with the concepts and systems of art in turmoil, there is no better time to reappraise Manzoni’s achievements beyond the confines of conventional contemporary art history.

¹ With regard to Manzoni’s biography, reference was made to the following: Germano Celant, *Piero Manzoni*, Serpentine Gallery / Charta, 1998. Flaminio Gualdoni, *Piero Manzoni: Vita d’artista*, Johan & -Levi, 2013. Piero Manzoni, *Scritti sull’arte*, Abscondita, 2013.

² Piero Manzoni, *Writings on Art*, Hauser & Wirth, 2019, pp. 33-34.

³ *Ibid.*, p. 62.

⁴ *Ibid.*, pp. 158-59.
I referred to the Japanese translation by Yusuke Nakahara in
“Muksi tono kakutouka tachi: Manzoni and Castellani,”
Mizue no. 679, 1961.

⁵ Yusuke Nakahara, “Muksi tono kakutouka tachi: Manzoni and Castellani,” *Mizue* no. 679, 1961.

Photo credits

p.11, Fig.2
Courtesy Fondazione Piero Manzoni /
ピエロ・マンゾーニ財団

p.13, Fig.3
Source: Manzoni and Castellani, *Mizue* no.679, 1961
(BIJUTSU SHUPPAN-SHA CO.,LTD.)
出典:「マンゾーニとカステラーニ」『みづゑ』
1961年11月号 No.679 (美術出版社)

p.13, Fig.4
Courtesy Keio University Art Center /
画像提供:慶應義塾大学アート・センター

p.15, Fig.5
Courtesy Fondazione Piero Manzoni /
ピエロ・マンゾーニ財団

p.15, Fig.6
Courtesy Gallery Yonetsu /
ギャラリー米津

p.27, Fig.1
Photo by Carlo Frigerio
© Fondazione Piero Manzoni

p.27, Fig.2
Photo by Bruno Bani
© Fondazione Piero Manzoni

p.30, Fig.3
Photo by Agostino Osio
© Fondazione Piero Manzoni

p.35, Fig.4
Photo by Giovanni Ricci and Annalisa Guidetti
© Fondazione Piero Manzoni

p.35, Fig.5
Photo by Agostino Osio
© Fondazione Piero Manzoni

p.39
Piero Manzoni standing on the *Magisk Sokkel nr. 2*
(Magic Base no. 2), Herning, 1961
© Ole Bagger / HEART, Herning Museum for Contemporary Art

Cover
Piero Manzoni preparing an *Uovo scultura* (Egg Sculpture),
Milan, 1960,
Photo by Giuseppe Bellone

本書は下記の機会に制作された。

ピエロ・マンゾーニ 日本事始 2020年2月22日および23日

22日にはロザリア・パスクアリーノ・ディ・マリネオ氏と
峯村敏明氏による対談が行われた。

会場： 游庵
キュレーション： ロザリア・パスクアリーノ・ディ・マリネオ,
ピエロ・マンゾーニ財団ディレクター
主催： シュウゴアーツ
この星の芸術協会

協力： Hauser & Wirth

出品協力： ピエロ・マンゾーニ財団
Cristiano Cairati
ギャラリー米津
Hauser & Wirth

ドリンク協賛： Ponte Vecchio
Castello di Ama

Special thanks to 大林剛郎

Thanks to Freddy Battino
Giovanna Benvenuti
Agnese Boschini
Fabrizio Cairati
アレハンドロ・カラッソ
Neil Davenport
Fabrizio Lo Porto
Daniela Migotto
光田由里
中井康之
Marc Payot
Fiona Römer
Karin Seinsoth
Beth Stub
Irene Stucchi
渡部葉子（慶應義塾大学アート・センター）
Iwan e Manuela Wirth

This booklet was produced on the occasion of the following exhibition and event:

Piero Manzoni in Japan: First Step February 22 and 23, 2020

A talk event featuring Rosalia Pasqualino di Marineo and
Minemura Toshiaki was held on the 22nd.

Venue yu-un
Curated by Rosalia Pasqualino di Marineo,
Director, Fondazione Piero Manzoni
Organized by ShugoArts
Association for Arts on This Planet

In collaboration with Hauser & Wirth
Lended by Fondazione Piero Manzoni
Cristiano Cairati
Gallery Yonetsu
Hauser & Wirth

Beverages provided by Ponte Vecchio
Castello di Ama

Special thanks to Takeo Obayashi

Thanks to Freddy Battino
Giovanna Benvenuti
Agnese Boschini
Fabrizio Cairati
Alejandro Carosso
Neil Davenport
Fabrizio Lo Porto
Daniela Migotto
Yuri Mitsuda
Yasuyuki Nakai
Marc Payot
Fiona Römer
Karin Seinsoth
Beth Stub
Irene Stucchi
Yohko Watanabe (Keio University Art Center)
Iwan e Manuela Wirth

List of Works
at yu-un

Achrome, 1958-59,
creased canvas and kaolin, 18×24 cm,
private collection, Gallarate

Achrome, 1958-59,
creased canvas and kaolin, 18×24 cm,
private collection, Japan

Achrome, 1958-59,
creased canvas and kaolin, 18×24 cm,
private collection, Japan

Linea 19,11, 1959,
ink on paper, cardbord tube, 27× ø7cm,
Fondazione Piero Manzoni, Milan

Linea (fragment), 1959 c.,
ink on paper, 20×255 cm,
Fondazione Piero Manzoni, Milan

Corpo d'aria n. 44 (Body of Air n. 44), 1959-60,
wooden box, rubber balloon, mouthpiece and base,
4.8×42.7×12.4 cm,
Fondazione Piero Manzoni, Milan

Yusuke Nakahara, *Portrait of Manzoni*, 1960,
ink on paper, 40×30 cm,
private collection, Milan

Fiatto d'artista, 1960 c.,
baloon, wooden base, 2.5×18.2×18.2 cm,
private collection, Italy

Impronta, 1960,
ink on paper, 10×7.5 cm,
Fondazione Piero Manzoni, Milan

Impronta, 1960,
ink on paper, 10×7.5 cm,
Fondazione Piero Manzoni, Milan

Achrome, 1960 c.,
cotton wool in squares, 48×38 cm,
courtesy Hauser & Wirth

Achrome, 1960 c.,
cotton wool, 27×21 cm,
Fondazione Piero Manzoni, Milan

Achrome, 1960-61,
swen cloth, 100×74 cm,
Fondazione Piero Manzoni, Milan

Achrome, 1961,
polystyrene and phosphorescent paint, 24×17.5 cm,
private collection, Milan

Achrome, 1961,
synthetic fiber, 27×22 cm,
courtesy Hauser & Wirth

Achrome, 1961 c.,
plush, 25×34 cm,
courtesy Hauser & Wirth

Merda d'artista n. 68 (Artist's shit n. 68), 1961,
tin can, printed paper, 4.8× ø 6 cm,
Fondazione Piero Manzoni, Milan

Achrome, 1961-62,
cotton wool balls, 27×20 cm,
Fondazione Piero Manzoni, Milan

Achrome, 1961-62,
fiberglass, 25.5×24 cm,
courtesy Hauser & Wirth

Achrome, 1962 c.,
bread and kaolin, 18×27 cm,
private collection, Milan

Achrome, 1962 c.,
stones and kaolin, 30×24 cm,
Fondazione Piero Manzoni, Milan

8 Tavole di Accertamento, 1962,
photolytography on paper, each 50×35 cm,
published by Vanni Scheiwiller,
Fondazione Piero Manzoni, Milan

ピエロ・マンゾーニ 日本事始

2020年2月22日 発行

執筆 金井直

信州大学人文学部 教授

ロザリア・パスクアリーノ・ディ・マリネオ
ピエロ・マンゾーニ財団 ディレクター

翻訳 Neil Davenport (pp.41-47)

巖谷睦月 (pp.7-18)

クリストファー・スティヴィンズ (pp.49-62)

デザイン ニコール・シュミット

印刷 株式会社 光画

編集 シュウゴアーツ

資料提供 ピエロ・マンゾーニ財団

特別協力 アレハンドロ・カラツソ

発行 シュウゴアーツ www.shugoarts.com

この星の芸術協会

106-0032 東京都港区六本木 6-5-24, 2F

Piero Manzoni in Japan: First Step

Date of Publication February 22, 2020

Texts by Tadashi Kanai

Professor, Faculty of Arts, Shinshu University

Rosalia Pasqualino di Marineo

Director, Fondazione Piero Manzoni

Translated by Neil Davenport (Italian to English, pp.41-47)

Mutsuki Iwaya (Italian to Japanese, pp.7-18)

Christopher Stephens (Japanese to English, pp.49-62)

Designed by Nicole Schmid

Printed by Kohga

Edited by ShugoArts

Documents provided by Fondazione Piero Manzoni

Special support Alejandro Carosso

Published by ShugoArts www.shugoarts.com

Association for Arts on This Planet

2F, 6-5-24, Roppongi Minato-ku Tokyo, 106-0032

本書の一部または全部を著作権者の許可なしに
複製・転載することを禁止します。

All rights reserved. No part of this publication may be
reproduced or transmitted in any form or by any means
electric, mechanical, photocopying, recording or any other
information storage and retrieval systems without
permission in writing from the publishers.

©2020 ShugoArts, Association for Arts on This Planet
Texts ©2020 the authors



Fondazione Piero Manzoni

ShugoArts

この星の芸術協会

ISBN: 978-4-909835-01-7

Printed in Japan

